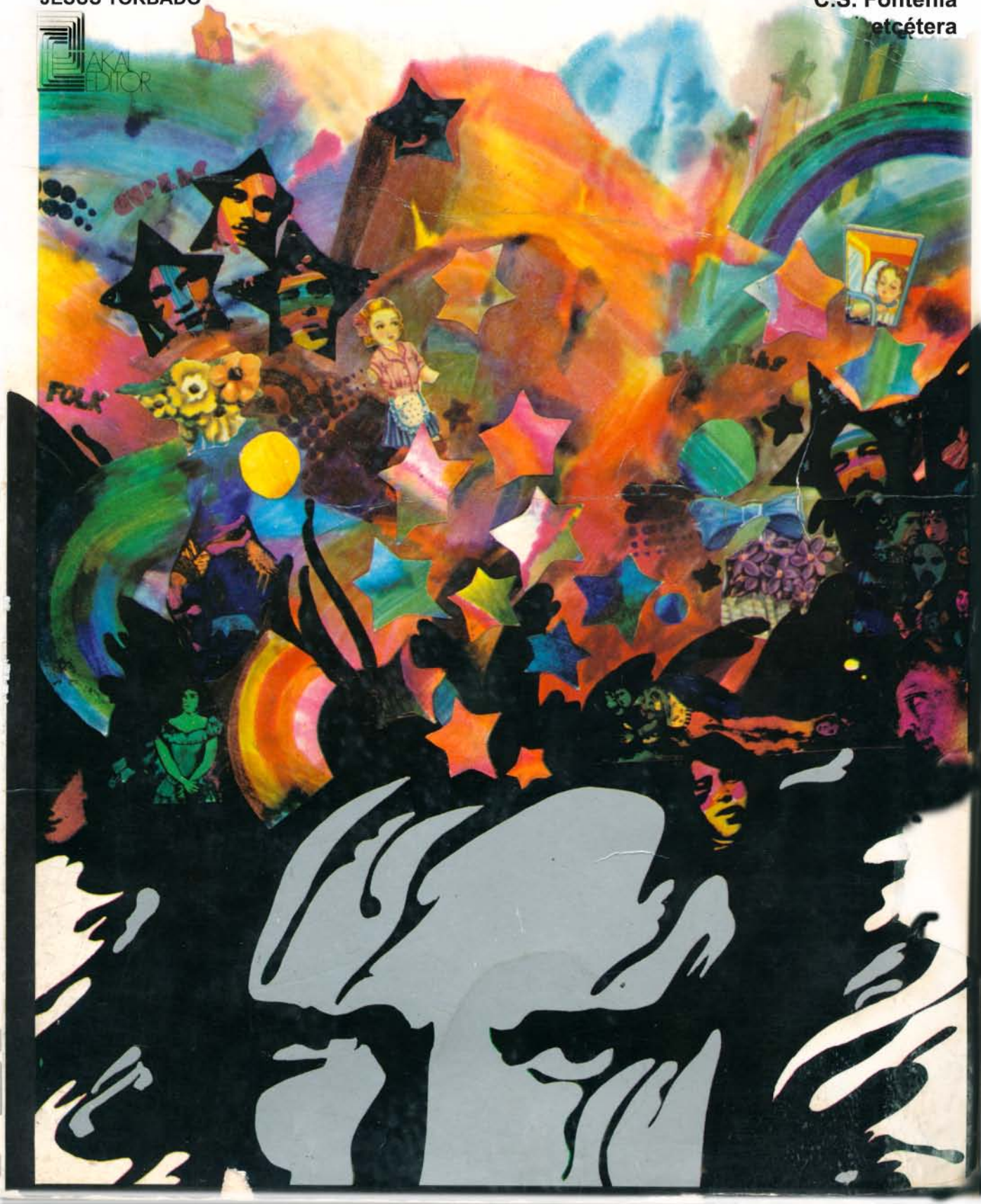
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO VIII

EL FOLKLORE LATINOAMERICANO

Por MANUEL CASTELLANOS
DE GORRITI y DELIA PORCIANA

El Bardino
P.C.

Como oleadas imprevisibles y de distinta intensidad, aparecen en el mundo de la industria discográfica canciones salidas de una determinada raíz folklórica de la América hispanófona. Son modas, ciertamente, y como tales, pasajeras, pero responden siempre a un interés habitual que en todo el mundo occidental existe hacia ese tipo de música. Ya sea el tango argentino (un típico folklore urbano), ya sean los ritmos del Caribe o el sonido dulce de la quena incaica, es rara la década que no concede primacía a cualquier faceta de un folklore riquísimo, perfectamente vivo, renovado y siempre atractivo.

A lo largo de esta obra se habla con reiteración de lo que podríamos calificar como «imperialismo musical anglosajón». El poder de la industria angloamericana, sus inagotables medios de difusión han hecho que toda la música occidental se identifique de alguna manera con la norteamericana; incluso cuando se habla de «folk», se sobreentienden los folklores norteamericanos: «blues» urbanos, «b l u e s» campesinos, «country», «western»... y muy raramente los de otros países. Escasean los estudios, escasea más la difusión, la promoción, y a pesar de ello, el folklore de los países latinoamericanos va abriéndose paso, va sobreviviendo. Las poderosas compañías discográficas tienen siempre un hueco en los catálogos para este tipo de música, porque —y esto es curioso— se vende muy bien, aunque no se promueva. No hablamos aquí, por supuesto, de los países emisores de ese folklore, porque en ellos está perfectamente vivo, y ni siquiera la música «pop», genéricamente entendida, ha conseguido en ninguna época destronarlo. Ni los grandes ídolos del «pop» pueden compararse a los grandes creadores folklóricos, ni las canciones de consumo enmudecen a las canciones salidas del corazón del pueblo.

Pero si además es frecuente ver cómo los folklores de muchos países europeos son adulterados, bastardeados ante la avalancha anglosajona y comercializante; si han pasado casi todos ellos a convertirse en sombríos objetos de museo (¿qué difusión tiene el folklore francés, el italiano?, ¿qué pasa con el flamenco español?, ¿no se oyen más los flamenco-«pops», esos engendros horripilentos que han impuesto una larga lista de intérpretes comercializados?), en la América hispanoportuguesa no ha ocurrido, por suerte, de ese modo. El folklore se vivifica a diario, se renueva, pero sin acudir a los hallazgos de otras sensibilidades, desde sí mismo.

Este folklore tiene generalmente un tr origen: indio, español y neoafricano. De mezcla de estos tres elementos, con pr minio siempre de uno sobre los demás, ido surgiendo diversos tipos de danza canciones. En general, podríamos decir el folklore latinoamericano está form esencialmente por melodías europeas (e ñolas) y ritmos africanos, todo ello in pretado con instrumentos autóctonos o menos europeizados. Los de viento (q na) y los de percusión (marimbas y t bores) son los más específicos, ya que aborígenes no conocían los de cuerda.

La exposición que sigue ha de ser fo damente sintética, y una especie de guía oyente. Se llenarían muchos libros si se tendiera abarcar con minuciosidad cada ma de los folklores nacionales, muy nu rosos y variados.

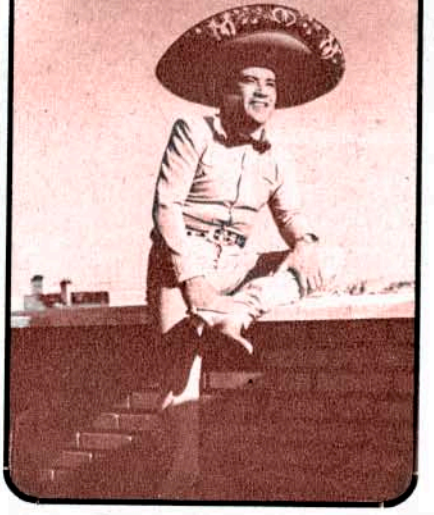
También la abundancia de intérpretes ga a resumir. Y salvo los intérpretes a res, todos o casi todos incluyen en sus cografías los mismos temas, popularizad rápidamente. Para evitar la farragosid reducimos los ejemplos y las explicacio Hay canciones como la polca paragu **Pájaro chogüí,** que no tiene diez años de y, sin embargo, parece haber sido esc hace cien años. Por el contrario, exis temas que se ponen de moda **(El cón pasa)** después de siglos de su nacimie

Hay que destacar, asimismo, que parte del folklore latinoamericano, aun responda a una extracción popular, es creación privada, cosa que en aparie choca un poco con el concepto del folkl Pero un **triste** de Atahualpa Yupanqu tan folklórico como el **yaraví** incaico que tiene origen. Y las coplas de un p nacido en 1950 tienen tanta validez folkl ca como las del «Martín Fierro». Lo que porta es que verso y música se acom a una sensibilidad tradicional, a ese s miento colectivo del que nació el folkl En esto consiste la vitalidad de la mú latinoamericana, su perenne fragancia y ración.

Una música que no suele figurar en listas de éxitos, pero que se escucha c tantemente, particularmente en toda Am ca hispana y en nuestro país, porque d salió, como arte de nuestro pueblo, c comunicación propia de los colonizad nacidos en diversas regiones española luego afincados para siempre en las tie nuevas y hermosas de las Indias Occi tales.

Jorge Negrete y María de los Angeles Morales.

Miguel Aceves Mejía.



Miguel Aceves Mejía.

México y su variado folklore

Si ricos en folklore son todos los países latinoamericanos, México, como Argentina, lo es muy particularmente. En este país se da una confusa y fructífera mezcla de música de los más diversos orígenes. Junto a instrumentos y bailes típicamente aztecas, mayas o toltecas, perviven otros típicamente europeos profundamente enraizados ya en la sensibilidad mexicana. Los antiguos pobladores precortesianos sentían preferencia por los instrumentos de viento, con un predominio estructural de la escala pentatónica sin semitonos. Algunas melodías antiguas están incluso construidas sobre tres notas distintas solamente. Aunque eso parezca extraño (sobre todo en la era del dodecafonismo), hay que tener en cuenta que la canción no resultaba monótona debido a que cada nota poseía variadísimos efectos dinámicos, y su duración, proporcionaba suficientes recursos expresivos. De todas maneras, la música tenía su funcionalidad: la danza. Ha llegado a nosotros precisamente como danza más que como canción. Los indios no conocían la nomenclatura musical, y de ahí que el único vehículo de conservación haya sido el oral o el mismo baile.

Pero de los instrumentos clásicos indígenas quedan muy pocos en el actual folklore. Ni las flautas **(chililihtli, tlapitzalli)**, ni las conchas de caracoles marinos **(atecocoli)**, ni los tambores **(huehuetl**, vertical, y **teponaxtle**, horizontal), ni los raspadores aparecen en las variantes folklóricas vivas, y esto a pesar del indigenismo con que muchos tratadistas se ponen a explicar el folklore nacional. Ni siquiera las danzas auténticamente populares tienen mucho que ver con las aztecas. Es cierto, sin embargo, que perdura la danza en círculo, pero con más aire europeo (el corro) que indígena. Los indios bailaban esta danza en círculos concéntricos; en el interior estaban los miembros de la realeza, y en el exterior, los desheredados. Era, por tanto, una danza ritual, pero clasista, en la que podían participar incluso miles de personas.

Pero veamos las variedades folklóricas del país azteca, al menos las que han logrado popularidad internacional gracias a excelentes compositores intérpretes. Aunque esta popularidad ha decaído después del período de brillantez conseguido en los años 40, sigue vigente, como demuestra la abundante producción discográfica.

Rancheras, corridos, mariachis, jaranas, huapangos, jarabes, son términos familiares en el mundo de la música popular contemporánea. Pero, ¿qué significan exactamente?

«Tres cuartos de siglo de existencia de la canción en México implican una amplísima difusión más allá de nuestras fronteras actuales —escribe el folklorista mexicano Vicente T. Mendoza—, desde un punto central situado en el Bajío, Guanajuato o San Juan de los Lagos, en Jalisco, en donde ha tenido lugar la más famosa de las ferias del centro del país y a la que concurrían individuos desde lugares remotos. Al reintegrarse a sus hogares, los peregrinos, los comerciantes, los arrieros con sus recuas, los ganaderos con el producto de sus ventas o los mineros que habían concurrido para divertirse, la canción tipo se extendió hasta regiones que durante el resto del año no tenían ningún movimiento, ni siquiera afluencia de pasajeros, y en donde los pacíficos habitantes rumiaban las canciones aprendidas de los trovadores».

Como consecuencia, apareció la canción ranchera, la que, siendo la misma sentimental y romántica, sólo se difiere por encerrar en su estructura un sentimiento menos elaborado y al mismo tiempo más primitivo.

La gente de las rancherías no sólo deformaba las frases musicales, sino también dislocaba los versos, principiando con un corto seguido de otros largos de metro variable, cambiando los vocablos o ajustándolos a su lenguaje arcaico y rudo, y, en fin, aplicándoles su propio carácter, cada vez más alejado de la fuente italiana que le había dado origen.

Por esta razón, la canción ranchera es más auténticamente mexicana y folklórica, puesto que procede del campo alejado de la civilización. Y, en consecuencia, canta asuntos campestres, canta a los animales de labor, sentimientos elementales (el machismo, el amor desdeñado, los celos). En este tipo de canción aparece frecuentemente el falsete, jipío o aliento entrecortado. Según parece, esta modalidad procede de las canciones de

las montañas vasconavarras, en las que todavía aparece en las jotas.

El número de rancheras populares es muy abundante, y han sido cantadas por todos los grandes solistas mexicanos. Cuco Sánchez ha sido quizá el más prolífero autor **(La cama de piedra, Escaleras de la cárcel, Grítenme, piedras del campo)** y uno de los intérpretes más clásicos. Pero a su lado han de figurar en lugar de honor nombres como los de Jorge Negrete, Aceves Mejía y docenas de otros. Entre los títulos, podríamos recordar **Cielito lindo; Corazón, corazón; Fallaste, corazón; La del rebozo blanco; María bonita; Pénjamo; Qué será** (de Pepe Guízar); **Que seas feliz; Gorrioncillo pecho amarillo,** etcétera.

El **corrido** es otra de las formas más peculiares de la canción mexicana, menos revitalizada que la anterior debido al cambio de la época. Los corridos, género épico-lírico-narrativo, son relatos cuyo origen claro aparece en el clásico romance castellano. De forma octosilábica y acompañado de guitarras, su estructura musical es muy simple; generalmente queda reducida a una sola frase repetida muchas veces.

Impresos en hojas sueltas, a modo de los pliegos de cordel, en ellos trovadores populares cantaban noticias, historias (ficticias o verdaderas), que llegaban a la sensibilidad popular. He aquí un ejemplo de cómo anunciaban estas coplas en las plazas públicas: «Corrido de la catástrofe aérea al chocar un avión contra el gigantesco Popocatepetl, en el pico del Fraile, donde perdió la vida la bella artista Blanca Estela Pavón y el senador Ramos Millán. Veinticuatro muertos». Todo ello, naturalmente, bien enmarcado por exclamaciones.

La primera época del corrido ocupa el último cuarto del siglo pasado. Por entonces empiezan a cantarse las hazañas de los rebeldes al Gobierno de Porfirio Díaz, su desprecio de la muerte y su amor a las mujeres. La segunda época abarca las grandes revoluciones de principios de siglo (1907-1929), y en ella surgen los más importantes corridos: **La Adelita; Carabina 30, 30; Allá en el rancho grande; La cucaracha; La Valentina; Merieta; Adiós, Mariquilla linda,** etc. Emiliano Zapata, Pancho Villa, «los cristeros», aparecen en medio de una extensa mitología de mujeres fieles o infieles, de «machos» peleones, de muertes violentas y un lirismo viril que lo traspasa todo como una brisa lejana. Por último, a partir de 1930, el corrido va perdiendo su raigambre popular y se hace culto, artificioso. Ahora sirve incluso para cantar loas a los municipios o a los próceres, y degenera de modo parecido al seudoflamenco paisajístico español, tipo Manolo Escobar.

En los corridos se da cita la pequeña historia del país, narrada con una épica rudimentaria, pero eficaz y de fuerte impacto poético. Al lado de los eminentemente políticos hay corridos religiosos, de toreros, de caballos, de desastres, fusilamientos, parricidios, bandoleros, raptos, líricos, de tragedias pasionales... Durante largos años, el corrido ha cumplido la función que hoy desempeña el periódico (como en toda Europa las diversas formas de romance), y de ahí que a partir de 1930 hayan desaparecido casi por completo como creación popular. Las noticias no se dan romanceadas, sino escritas en los diarios o difundidas por las emisoras de radio y televisión. No obstante, constituyen un importantísimo acervo cultural y artístico, y aún hoy llegan a la sensibilidad del oyente.

De todas maneras, lo mismo estos dos tipos de canciones que algunos otros cobran individualidad nacional gracias a la característica banda acompañante. El conjunto típicamente mexicano está formado por violines, guitarras, arpa y trompetas. Fundamentalmente, está copiado de las bandas militares de la época de Maximiliano, pero en son burlesco, y de modo parecido a como hicieron los negros en Nueva Orleáns respecto a las bandas militares francesas (las mismas aparecieron en México). También en este país acompañaban tales bandas los acontecimientos sociales (banquetes, recepciones, bodas), y de ellas surgió la llamada orquesta típica, considerada como peculiar de México (y sin relación alguna con la típica rioplatense, dedicada al tango). La primera noticia que de ella hay data de 1884. En la capital y en las regiones costeras esta banda es conocida como **mariachi,** nombre que finalmente ha prevalecido. Parece que la palabra viene del francés «m a r i a g e»

Los Chalchaleros.

Aceves Mejía.

El Trío Calaveras.

(boda), ya que solían tocar en estas ceremonias.

En el mariachi, cuyo número de músicos varía mucho, el guitarrista lleva la voz cantante. Suele utilizar una guitarra de cinco cuerdas llamada guitarrón. El arpa deja su lugar a las trompetas en los mariachis urbanos. El mariachi toca sobre todo **sones** o **canciones mariachis**, es decir, **huapangos** y **corridos**, pero también acompaña muchos otros géneros nacionales.

Su popularidad sigue siendo muy grande. Todavía hoy se reúnen en la plaza Garibaldi de la capital para ser alquilados. Intervienen en todo tipo de fiestas y ceremonias, y su numero es abundantísimo. Su música jovial, alegre y al mismo tiempo romántica es sobradamente conocida en el mundo entero. La frescura, la sonoridad, el aliento popular de su repertorio las convierten en una de las agrupaciones más personales y agradables, al mismo tiempo tradicionales y vivas.

El corrido, la ranchera y el **jarabe** son músicas del centro del país, sobre todo jaliscenses. El jarabe es más bién un tipo de danza directamente emparentada con el zapateado español, y se tienen noticias de jarabes ya a finales del siglo XVIII. Durante el pasado eran considerados como arquetipo de la música mexicana, particularmente el jarabe tapatío (o jaliscense). El nombre parece que proviene del árabe-andaluz o de una bebida de Michoacán (charape), aunque el más probable es el primer origen, directamente a través del jarabe gitano.

Ha sido tan grande su difusión, que incluso se canta y se baila en otros países latinoamericanos y hasta en los Estados Unidos. Los temas más frecuentes tratados son los amorosos, las dificultades y las consecuencias del amor.

Lo mismo que el jarabe (nacido de la mazurca y el zapateado español), el **huapango** nace del son español, aunque sus ritmos son mucho más complejos. Su desarrollo más importante se dio en el Norte del país, cerca de la frontera con Estados Unidos. Suele bailarse sobre un entarimado (y de ahí se cree que procede el nombre) y el ritmo queda marcado por el taconeo de los danzarines. Se acompaña de arpa (instrumento que sólo aparece en tres países latinoamericanos: México, Venezuela y Paraguay) y jarana, pequeño instrumento de cuatro cuerdas, que a su vez da nombre a otro baile mexicano de Yucatán, quizá el más próximo a las tradiciones mayas. Como ejemplos de huapangos conocidos, citemos **La malagueña, La noche y tú, Rocaciano, La cigarra,** el espléndido **Huapango torero, Guadalajara, María Chuchena, Cucurrucucú Paloma, El jinete, El preso número 9, El soldado de levita** (los cuatro últimos, huapangos huastecos)...

El **vals,** aun siendo una danza de salón, «importación corrompida de la degenerada Francia», según escribía un eclesiástico en el año 1815, tiene también en México versiones populares mucho más animadas y brillantes. «Toda la depravación de que es capaz el hombre no podía inventar una cosa más perniciosa; no sólo eso, ni el infierno mismo podía producir un monstruo más obsceno. Solamente aquellos que han visto bailar el vals con completa licencia están en condiciones de prevenir sobre sus peligros». A pesar de la diatriba, uno de los valses más famosos del mundo, **Sobre las olas,** es obra del compositor mexicano Juventino Rosas, muerto en 1894.

Aparte de los aires folklóricos mencionados, canciones que por lo demás siguen perfectamente vivas, hay muchos otros en México cuya explicación nos llevaría demasiado lejos. Baste citar la variedad de sones, el merecumbé (adaptación del paracumbé español), los cantos de posadas y pastorales (religiosos), mañanitas; la famosa petenera, bien conocida entre nosotros («Quien te puso petenera / no te supo poner nombre...»); los pregones antiquísimos de origen asturgaláico, la sandunga del istmo de Tehuantepec, nacida de la tonadilla escénica, etcétera.

Los países de América Central

Los seis países de la América Central, olvidando por ahora los antillanos, son la tierra de la marimba. Sobre todo, Guatemala. Aunque suele atribuírsele una ascendencia indígena, la verdad es que se trata de un instrumento de origen africano. Consiste en un serie de varillas de madera, debajo de las cuales se colocan calabazas a modo de cajas de resonancia. Las varillas se percuten con palillos. La marimba, también denominada piano africano o beláfono, y de la que se deriva el xilófono, ha sido empleada siempre por los negros en las Indias Occidentales e incluso aparece en la región del Río de la Plata.

Cafrune.

Betty Missiego.

En Guatemala es donde ha enraizado con más fuerza. Gran parte de sus músicas folklóricas primitivas, con escalas generalmente pentatónicas, proceden del canto del cenzontle, un pájaro de la familia del tordo. Pero el folklore vigente, como en la mayor parte de los otros países, procede de las danzas de salón europeas. El único aire realmente autóctono es el **son chapín** o **son guatemalteco,** en tiempo de vals cruzado. Las melodías quichés, casi perdidas en la práctica, solían ejecutarse con diversos instrumentos de procedencia india, hoy en desuso.

Costa Rica es el país que menos influencia ha recibido de las culturas india y negra. Por lo tanto, casi toda su música es de origen español, con una estructura melódica típicamente europea. «Nuestro país —decía la revista "Educación" en 1942— no es tan rico en folklore como México o Colombia, pero posee su propia forma musical de expresión. La guitarra, el acordeón, el mandolín, la marimba, son los instrumentos favoritos de nuestro pueblo y se encuentran aún en las más remotas aldeas. Uno oye a la tarde el bordoneo de la guitarra y la voz plañidera de los aldeanos que procuran alegrar su ocio con canciones. Nuestras ceremonias de casamiento y fiestas campestres se dirigen con el acompañamiento de esta música. La provincia de Guanacaste nos ha dado aquella inimitable danza, **punto guanacasteco,** y hay otros aires campestres característicos».

El punto tiene un ritmo muy semejante a la habanera y suele acompañarse de marimba y guitarra, acompañamiento que lo hace diferente a la danza cubana. Acaso lo más destacable de la música tica sea precisamente el acordeón, como instrumento apropiado para acompañar las tonadas.

En Nicaragua, la tierra de los volcanes y de los lagos, quedan más vestigios mayas y quichés, pero no han logrado popularizarse y permanecen aún encerrados en remotas aldeas. El país, en el que los primeros viajeros descubrieron que «el vino era tan abundante como las canciones y las danzas», conserva aún buena parte de su tradición musical. El historiador Gonzalo Fernández de Oviedo relató una fiesta india en la que se usaban «calabazas con guijarros dentro», es decir, maracas, instrumento común a todos los indígenas de Centroamérica. También utilizaban una especie de monocordio primitivo denominado quijongo, de una sola cuerda. En El Salvador, el mismo instrumento recibe el nombre de carimba.

Otro instrumento propio de Nicaragua es el juco, fabricado con un barril cubierto por un parche, con una cuerda que pasa a través de la membrana. Al tirar de la cuerda surge un sonido parecido al mugido.

En Honduras apenas existe otro tipo de canción que la **tonada,** muy popular entre los campesinos, acompañada con los instrumentos comunes a todas las Repúblicas centroamericanas. Como dato curioso, existe una gran afición a las marchas militares.

En El Salvador, tanto instrumentos como canciones son, por lo general, iguales a las de los demás países. Están particularmente popularizadas la **danza,** descendiente de la contradanza española (que a su vez se inspiró en la «country dance» o danza campesina británica), y el **pasillo,** otro baile de origen español con el doble compás de tres por cuatro y seis por ocho. Instrumentalmente siguen la misma tradición centroamericana, aunque los nombres varíen. Los indios utilizaban diversos géneros de flautas, conocidas por chirimías y semejantes a las de otros países vecinos. A finales del año 1941 se fundó la Comisión para el Estudio del Folklore Salvadoreño, bajo la dirección de la compositora María de Barata, y desde entonces se ha ocupado de la búsqueda de fuentes tradicionales, pero más como trabajo de eruditos que como vivencia popular.

El caso de Panamá, a pesar de la reducida extensión de su territorio, es un poco excepcional, sin duda por la diversidad de razas que han poblado el país. Por un lado, participa de ciertos tipos del folklore de Colombia, país al que históricamente estuvo unida durante mucho tiempo; por otro, las poblaciones negras son más numerosas y han aportado sus propias tradiciones. Además, los indios que todavía pueblan las selvas conservan con relativo frescor danzas y canciones arcaicas, a muchas de las cuales se les concede poderes mágicos.

Aparte de las flautas y tambores, que reciben diversos nombres, el instrumento más típico de Panamá es la mejorana, una

guitarra de pequeño tamaño usada generalmente para acompañar la **mejorana,** danza de origen español cuya versión vocal recibe los nombres de **socavón, zapatero** o **mesano.**

Más popular que ésta es el **tamborito,** de probable ascendencia africana, que ha sido calificado por un poeta del país como danza «más seductora que la desnudez de Venus», debido a la forma atrevida de bailarse. Suele cantarla un solista, al que responde un coro el estribillo. En su forma cantada recibe el nombre de **tonada.** Parece que este baile nació en las minas y bajó a los salones criollos sin poder entrar en los españoles, en los que sólo se autorizaba el minué. Creado por los esclavos, tanto en la danza como en las palabras pretendía reproducirse el coqueteo amoroso e incluso se ridiculizaban los galanteos de las clases altas.

Al igual que en todas las demás naciones, los compositores cultos han utilizado elementos folklóricos para sus obras, sean de carácter serio o ligero. El panameño Ricardo Fábrega, por ejemplo, es autor de obras descriptivas como **Una noche tropical** y **Panamá viejo,** escritas según estilos nativos.

La larga vinculación de Cuba a España y su posterior carácter cosmopolita han hecho, sin duda, que sus bailes y canciones hayan adquirido una popularidad mayor en todo el mundo que los del resto de los países centroamericanos. Pero también se debe a la portentosa riqueza musical de «la perla de las Antillas». Quienes afirman que la música cubana tiene «sabor» no hacen sino tratar de resumir en una palabra toda esa variedad de emociones que pueden percibirse penetrando un poco en el arte sonoro de la isla. Principal proveedora de lo que en Latinoamérica se denomina «música tropical», en Cuba han sido completamente anuladas las primitivas melodías pentatónicas por el influjo español y africano.

La **habanera** es por derecho propio la más antigua y conocida de las danzas de origen español, y al igual que las otras de origen hispánico, se da sobre todo en los campos del interior; en las ciudades es más patente el influjo africano. Incluso existen dos versiones distintas de canciones típicamente cubanas. **Mamá Inés,** por ejemplo, en el campo es un tema «liso», mientras que en La Habana queda convulsionado por la síncopa.

La habanera tiene un ritmo de balanceo que la emparenta con el tango argentino. Muy popular durante el siglo pasado, tanto en Cuba como en España, a un español se deben precisamente las dos primeras y más célebres habaneras; Iradier compuso **La Paloma** y **Arreglito,** esta última copiada por Bizet para su ópera **Carmen** y conocida sencillamente por **Habanera.** Ambas piezas, típicas por su languidez y romanticismo, fueron muy populares en todo el mundo. Incluso los primeros músicos de «jazz» utilizaron la primera de ellas en el nacimiento de la música de Nueva Orleáns. Algunos autores, empeñados en borrar toda herencia hispánica en América, pretenden dar a la habanera un origen africano, pero parece demostrado que surgió de la contradanza española, y en España ha tenido también una fuerte repercusión, sobre todo en zonas costeras.

Si la habanera tiene un compás de dos por cuatro, el de la **guajira** es de seis por ocho, transformado en tres por cuatro cuando de España llegó a Cuba. Es una danza-canción típica de los campesinos cubanos (guajiros) y suele acompañarse con una guitarra.

El mismo compás tiene la **guaracha,** con un ritmo más rápido. Ha caído en desuso, incluso entre los campesinos cubanos, que en otro tiempo la cantaron y bailaron.

También el **danzón** cubano es de ascendencia hispánica, aunque con más influencia negra. Procede asimismo de la contradanza, con un ritmo que en el vocabulario criollo se llama **cinquillo.** Solía tener distintos temas melódicos y una parte de acompañamiento con clarinetes. A principios de siglo fue sustituida por el **son,** mucho más sincopado. El son apareció en las provincias orientales hacia 1915 y en él predominan ya las influencias negras. El son,

Jaime Torres

Miguel Aceves Mejía.

originario de Baracoa e imitado por los haitianos, es más lento que la **rumba**, y al bailarlo aparecen ya los clásicos contoneos de los negros, ausentes en las danzas españolas.

La rumba es quizá el más popular de todos los bailes-canción cubanos. «Consta de ocho compases, que forman una frase que se va repitiendo indefinidamente, mientras dura el baile, un tanto lúbrico y sensual, de la desarticulada pareja, que lo anima con sus movimientos de hombros y raras contorsiones. La síncopa que ofrece la música de este baile, que también se canta con letras nacidas en el arroyo, es muy característica...», escribe Sánchez Fuentes, autor de la famosa habanera **Tú**. La rumba era una verdadera danza erótica, que se acompañaba con los típicos instrumentos de percusión de los negros: cencerros, guiros, maracas, sartenes, cucharas, latas, claves (instrumento que consiste en dos cilindros de madera que se golpean entre sí con la palma de la mano y definido como «la más profunda expresión emotiva del alma cubana»), etcétera.

La **conga** tiene cierta semejanza con la rumba. Es un baile carnavalesco que se acompaña con tambores. Los intérpretes norteamericanos de «boogie-woogie» han utilizado mucho su ritmo como acompañamiento básico. La conga, baile típico de toda fiesta, tanto en Latinoamérica como en España, tiene un ritmo personal, con una destacada síncopa ante la cual los danzarines levantan una pierna y hacen un brusco movimiento de cuerpo. Ambas son fuertemente populares en Cuba, e incluso se usan con diversas letrillas de tipo satírico y burlesco.

Inspiradas en estos ritmos son las danzas más modernas, como el **cha-cha-chá**, popularizado en los años 50, y el **mambo**, que lanzó Dámaso Pérez Prado.

Santo Domingo es conocida como «la isla mágica», y Haití, que ocupa su tercera parte, tiene mucho que ver con el calificativo. La antigua Española se considera como la cuna de la música del Nuevo Mundo, puesto que Anacaona, reina de la tribu, fue la primera que ofreció a los descubridores exhibiciones de danzas nativas. «En 1520 —escribe Fernández de Oviedo—, la Reina Anacaona, esposa de un jefe nativo llamado Caonabo, bailó un **areito**, y en estas danzas tomaron parte más de trescientas damiselas. Mientras ellas bailaban y cantaban, otras doncellas indias pasaban bebidas a las bailarinas. Cuando una bailarina se embriaga se retira, mientras las otras siguen bailando; de modo que la borrachera marca el final del areito. Esto sucede en los areitos que celebran bodas, muertes y batallas; en las otras ocasiones, el areito se baila sin embriagarse».

Tanta era la afición a la música en Santo Domingo, que en 1813 el gobernador español tuvo que prohibir «la ejecución de serenatas y canciones al son de la guitarra después de las diez de la noche». Los orígenes de su música son similares a los de otras naciones: «Nuestras canciones —escribe Flérida Nolasco— provienen de ritmos españoles... Aun si admitiéramos que nuestro folklore musical es el producto de una doble cultura, la española y la africana, el arte sigue invariablemente una procedencia más noble y más pura. La música folklórica dominicana es música española adaptada a los gustos nativos, y sólo por accidente puede ser afectada por los salvajes ritmos africanos».

De todas maneras, la danza-canción más personal de la República Dominicana es el **merengue**, al parecer importado de Puerto Rico o Haití. Con compás de dos por cuatro y una síncopa moderna, también se considera un baile erótico, por su dulce balanceo. El mismo baile se llama en Haití **meringue.** Aparte del merengue, en la República Dominicana existen también la mangulina, parecida al vals; la media tuna, de ascendencia andaluza; el carabiné, etc.

En Haití han predominado siempre las canciones y danzas vudús, originarias de Dahomey, a medio camino entre la religión, la magia y la obscenidad.

Puerto Rico, por su lado, es considerado como la patria del bolero, el bolero-«pop», para entendernos. En realidad, desde 1810 había boleros en todas las Antillas. Aunque en principio era una simple imitación del bolero inventado por el bailarín Cerezo en el año 1780, luego fue independizándose, cambiando el compás (de tres por cuatro, a dos por cuatro), y únicamente ha conservado su aire lento, sensual y tierno. El canto suele acompañarse de guitarra en todos los países y es quizá la danza española que más fuertemente enraizó en toda América y luego en el mundo entero, a través de los grandes boleristas de este siglo, particularmente los tríos mexicanos.

La música colombiana

«En la música colombiana encontramos elementos de la cultura de tres razas que han pasado por la América Latina. Escuchando el batir del tambor, uno se representa un cuadro de esclavos africanos arrastrados hacia la costa en una era ya felizmente pretérita. En los dolorosos cantos de los indios de la región del Amazonas hay la ansiedad de los aborígenes, que expresan

José Larralde.

sus anhelos con los melancólicos sonidos de la flauta. Y cuando un muchacho vivaracho o una señorita de Santander o de Cundinamarca toma una guitarra y recita una balada sentimental, uno se siente transportado, como por arte de magia, a la antigua España. ¡Qué delicioso es recoger en estos ritmos, acordes, disonancias, acentos y escarceos, el aura del viejo romance, las pasiones y los ardores de días desaparecidos!».

Así describe la música colombiana el folklorista Emirto de Lima. Como se ve, también en Colombia encontramos las tres fuentes esenciales que, mezcladas, han dado una música personal, distinta y hermosa.

Mencionar Colombia y recordar la **cumbia** parece la misma cosa. Y, sin embargo, la cumbia no es sino una de las múltiples danzas-canción del país, y no desde luego la más importante ni la más popular. Pero en las últimas décadas ha tenido una divulgación sorprendente, tanto en América como en Europa, y ha terminado casi por anular o hacer olvidar otros aspectos más interesantes del folklore colombiano. La cumbia es un baile de las tierras bajas, costeras y calientes, tan frecuente en Colombia como en Panamá. De probable origen afro, raramente aparece en los tratados folklóricos, lo que demuestra su reducida práctica en tiempos pasados. Nicolás Slonimsky, musicólogo ruso, autor del más completo libro sobre la música latinoamericana, ni siquiera la menciona. Con todo, la cumbia,

Los Indios Tabajaras.

la cumbia auténtica (pues existe una versión de salón), ha sido interpretada cientos de veces por toda clase de músicos, y su vigor la ha hecho alcanzar difusión internacional. En España, ciertamente, es la más popular de las canciones colombianas, e incluso se han cantado a su ritmo temas seudoflamencos o abiertamente «pop».

La verdadera danza-canción colombiana es el **bambuco,** palabra que procede del Africa Occidental, de donde fueron llevados los primeros esclavos a Colombia. Tiene un compás combinado de tres por cuatro y seis por ocho, y en su coreografía es una danza «de persecución». Se acompaña con tiple (guitarra de tres cuerdas) y bandolas (laúdes latinoamericanos). El poeta Rafael Pombo le ha dedicado un hermoso poema, del que copiamos los siguientes versos:

Para conjurar el tedio
de este vivir maluco,
Dios me depare un bambuco
y al punto, santo remedio.
Buena orquesta de bandola
y una banda de morenas
de aquellas que son tan buenas
que casi basta una sola...
Hay en él más poesía,
riqueza, verdad, ternura,
que en muchas docta obertura
y mística sinfonía...
Porque ha fundido aquel aire
la indiana melancolía
con la africana ardentía
y el guapo andaluz donaire...

El **pasillo** tiene un acento más marcadamente español. Con igual doble metro, es más fluido, menos sincopado. Se llama también «vals del país», y es frecuente verlo bailar en las fiestas campesinas. De Colombia pasó al Ecuador, donde es considerado baile nacional. El **porro,** danza campesina originaria de Santa Marta, Bolívar y Cartagena, ha sido divulgado por las orquestas de baile a ritmo de «fox-trot». Es también de las tierras bajas, como la cumbia, el **mapalé** y el **merecumbé,** todos ellos de origen negro. Así escribe Antonio José Restrepo: «En estas costas y en esos ríos resuenan el currulao y el mapelé y se baila la cumbia o cumbiamba con sin igual desenvoltura y frenesí rayano en el delirio. Mal año para el can-cán, la machicha y la danza del vientre, que hacen las delicias del Viejo Mundo sicalíptico. La Venus Negra, la Venus Calipigia, sobre todas, recibe adoración y tributos bajo las ceibas y tamarindos de nuestro suelo cálido, en la misma lengua en que Garcilaso cantó a la Venus de Ghido y en coplas tan zandungueras y acres...».

El bambuco se da sobre todo en las sabanas y montañas. Bogotá y los dos Santander. Finalmente hay que mencionar el **torbellino** y la **guabina.** El primero se parece un poco al pasillo, pero mucho más rápido, casi como una tarantella. Tanto uno como la otra permiten gran variedad de coplas, con las cuales se ha enriquecido la poesía tradicional colombiana. He aquí dos hermosos ejemplos de coplas guabinas: «Señores bailadores/paguen la pena/por estar agarran-

do/mujer ajena». Y: «Cuando voy por la calle/voy reparando/que la tierra que piso/ la voy dejando».

Distinta personalidad, pero iguales orígenes, tiene la música venezolana. «Entre el negro y el indio hubo una historia de sangre y exterminación. Entre el negro y el español existió un renacimiento de formas sociales y artísticas. Nuestra música es hija de España y de Africa. Como nuestro suelo, es rica y oscura. Surge de la guitarra española y del tambor negro», escribió Juan Liscano». Si, al igual que en otros países, muchos rasgos indígenas desaparecieron de la música folklórica, quedaron, mezclados, los africanos y españoles. Perdura ciertamente «el inequívoco racial de los aborígenes sudamericanos, una melancolía que encuentra su expresión en inflexiones lúgubres y ansiosos ritmos monótonos».

El **joropo** es la danza-canción más típica de Venezuela. Joropo es para los campesinos sinónimo de fiesta, y se llama así todo baile acompañado por arpa, maracas y otros instrumentos. De ahí que existan diversos tipos de joropo. Surgido a partir del fandango, con compás de tres por cuatro, es el baile típico de los llanos inmensos, con una hermosa coreografía, en la que intervienen zapateados y otras figuras de origen español.

El **galerón** es una de las más antiguas formas del joropo, cantado sobre todo en Margarita y otros lugares orientales. Su nota más característica es la gran libertad de los acompañamientos. El **golpe,** muy parecido al vals íntimo, es el más sencillo y moderno de los joropos.

El **pasaje** ha alcanzado una gran difusión gracias a grupos profesionales semifolklóricos. El pasaje aragüeño tiene una música casi culta, mientras que el de los estados llaneros es más popular. Ambos se parecen tan sólo por las frases que inicia el arpa y retoma la voz. El de los llanos, por lo demás, está sometido a un esquema textual más bien rígido, en tanto el de Aragua goza de una mayor libertad.

Pero el tipo de folklore más puro de Venezuela es la canción bailable denominada **tono llanero** o tonada llanera. Con un ritmo típicamente español (seis por ocho y tres por cuatro), la cantan tres voces masculinas «a capella»; el empleo de la armonía, cosa rara en la música folklórica, hace de la tonada una música de fuerte originalidad y gran perfección estética debida al coro. Ciertos pasajes podrían pasar por composiciones cultas.

Aparte de estas músicas específicamente venezolanas, se cantan el merengue dominicano, el tango argentino (tanguito), el corrido, con largas hileras de versos, y algunos otros folklores de países vecinos. Quizá el hecho de que Venezuela sea probablemente el país más industrial y avanzado de toda Sudamérica, sea causa de que el folklore haya perdido en los últimos años parte de su fuerza. Y si algunos joropos se popularizaron ampliamente por los años 40, ahora parece que la industria discográfica presta más atención a la música «pop», de influencia norteamericana, que al abundante y hermoso acervo nacional.

El folklore latinoamericano se afianza en Europa

Desde 1970, en una excepcional ofensiva, toda Europa ha quedado maravillada ante la belleza del folklore incaico. El hecho se debió primeramente, como es lógico, al lanzamiento publicitario de un producto que sólo tenía remotas conexiones con ese folklore. Desde que Simon y Garfunkel editaron **El cóndor pasa,** pretendiendo haber descubierto una antigua riqueza que era de sobra conocida en el mundo hispánico, varias compañías discográficas, especialmente algunas francesas, inundaron los mercados de flautas indias, arpas de los Andes (aunque nunca existieran arpas en los Andes) y todo tipo de canciones e instrumentos de ascendencia sudamericana. Naturalmente, buena parte de lo ofrecido tenía muy poco que ver con el auténtico folklore inca, pero sí recogía algunos elementos típicos del mismo. Junto a composiciones «ad hoc» e instrumentistas nacidos en el Viejo Continente (aunque con seudónimos hispánicos), se divulgaron también auténticos creadores, hasta entonces desdeñados, como el formidable flautista Facio Santillán, y aires más o menos sofisticados, pero de innegable belleza y antigüedad. De todos los folklores sudamericanos, el incaico ha logrado ponerse de moda, y aparece incluso en las listas internacionales de discos más vendidos. La melancolía y dulzura de las canciones contrasta poderosamente con las electrificaciones del «pop». Las flautas son un verdadero alivio ante la avalancha de baterías y órganos. Aun cuando sólo relativamente puedan considerarse folklóricos todos esos discos, sigue siendo cierto que están vinculados a la sensibilidad de un pueblo, de una civilización, y que el

Atahualpa Yupanqui.

Jorge Negrete.

mundo centroeuropeo los acaba de descubrir con gran satisfacción; tarde si se quiere, imperfectamente si se quiere, pero es un primer paso.

Por razones geográficas, la meseta andina ha conservado con mayor pureza que otros territorios su riqueza folklórica. A diferencia de otros países sudamericanos, en ella no han tenido influencia alguna las gentes de ascendencia africana, por lo que su folklore actual es una mezcla del precolombino y el español, lo que ya lo hace distinto a los demás. También era distinta la música anterior al descubrimiento, por las diferentes culturas de los antiguos pobladores.

Los incas poseían un sistema tonal a base de una escala de sólo cinco notas, sin semitonos, correspondientes a los cinco agujeros de la quena o flauta india. No quiere decir esto que tal sistema fuera exclusivo de los incas, pues ésta era la manera de concebir la música en gran parte de los pueblos antiguos: Grecia, China, Japón e incluso aparece en el folklore escocés y en algunos espirituales negros. Las cinco notas (do-re-mi-sol-la) dan a la melodía una cierta religiosidad melancólica, una especie de nostalgia lenta, aumentada por el sonido de los vientos (flautas). La música resulta ingenua, infantil, primitiva. En el antiquísimo **Himno al sol**, puede advertirse la sencilla y profunda belleza de la pentatonía incaica.

En tres apartados suele dividirse la música inca, casi toda ella modificada en el transcurso de los siglos por la influencia española. Es cierto que, al existir aún hoy poblaciones totalmente indias, ha perdurado casi pura la tradición precolombina, y a esta tradición responde el esplendor actual del folklore andino; pero la mayor parte de esa música ha cobrado formas diferentes ante la llegada de nuevos instrumentos y danzas diferentes que se fusionaron a las aborígenes.

La más importante de la música inca es la de ceremonial, referida tanto al culto al Sol como a la guerra y actos públicos. Es una música de incitación o de celebración, que recibe distintos nombres (huanca, aylli, auta-situa, etcétera). Le sigue la música de carácter íntimo, individual, en oposición al colectivo de la anterior; recibía el nombre genérico de harawi, de donde proviene el actual **varaví.** Finalmente, la música de danza, antiguamente conocida en bloque como huaiño o **huaino,** nombre que hoy se da a un determinado tipo de baile.

El yaraví es sin duda el tipo de danza-canción que más desarrollo y difusión ha alcanzado a lo largo de los siglos. Al adoptar la métrica española, se le intercaló el pie ternario en medio del clásico binario pentatónico, así como el compás de tres por cuatro. Se trata de una balada que se cantó en todo el territorio dominado por los incas, en tono menor como casi toda la música india, lo que le da su peculiar tristeza. A este sentimiento contribuía la poesía de sus textos, profundamente melancólica y sensitiva, como ha demostrado Mariano Melgar, el primero y más grande recopilador de yaravíes. Producto criollo o cholo, nacido del antiguo canto indio de amor y de la música española, es la música más profundamente peruana y la que mejor se interpreta actualmente, porque es la que mejor expresa el carácter extático y melancólico de los cholos.

Sobre su realidad se cuenta esta hermosa leyenda: «Un músico nativo llamado Camporreal se enamoró de una joven india, la cual murió. Abrumado por el dolor, se apoderó secretamente de una tibia de la muchacha y la convirtió en flauta vertical. Cuando el sentimiento de la pérdida se le hacía insoportable, tomaba la flauta reliquia y tocaba para ella un melancólico yaraví».

Fronterizos, Ariel Ramírez y Jaime Torres.

Slonimsky, que así lo relata, lo menciona como ejemplo de «necrofilia musical», muy frecuente entre todas las tribus salvajes del continente americano.

Numerosos poetas han compuesto yaravíes y los han cantado en sus versos. He aquí una preciosa estrofa de César Vallejo:

Lánguido se desgrana
en la vetusta aldea
el dulce yaraví de una guitarra
en cuya eternidad de hondo quebranto
la triste voz de un indio dondonea
como un viejo esquilón de camposanto.

Si el instrumento más adecuado para su interpretación es la flauta o quena, también suele acompañarse de guitarra, sobre todo en sus formas más modernas. Es muy frecuente en Perú, Bolivia, Ecuador y el Nordeste argentino, en donde recibe el nombre de **triste.** Yupanqui, entro otros muchos, ha compuesto algunos tristes de gran hondura poética y sentimiento musical.

El **huayno,** contrariamente, es una música vivaz y alegre, de compás de dos por cuatro, marcado por síncopa. Bolivia y Perú son los

países del huayno, baile que, según parece, servía en tiempos remotos para acompañar los enterramientos de los indios quechuas.

Parecida riqueza musical a la de los incas dejaron los aymarás y quechuas, sobre todo en Bolivia, y que corresponden respectivamente a las zonas fría y templada del país. La música aymará es panteísta, mística, pura, casi abstracta, «grandiosa como el aspecto de las montañas de los Andes y el cielo de su tierra; severa y melancólica como las inmensas pampas de la puna». Se interpreta con instrumentos, sin intervención de la voz. El **kenko** es una de sus formas más antiguas; se trata de una melodía tritónica tocada con una especie de clarinete de cuerna llamado erkencho. Se dice que ha sido inspirada en los «sonidos armónicos» que por ley física emite el erke o caña. El llaquiaru es una forma muy semejante al yaraví o triste.

La más famosa de todas las músicas bolivianas es quizá el **taquirari**, fruto del mestizaje cultural de las razas aymaro-quechua, moxa y chiquitana y las aportaciones españolas. De ella existen numerosas variantes, según los lugares en que se toque, que se extienden por todo el Altiplano y llegan a Argentina. Parecida es la **chovena**, por su sincopado rítmico y los acentos del repiqueteo de la «caja». Las canciones wawakis estaban dedicadas a la Luna y otros astros menores, y solían tener argumento amoroso. En las taki-wachisiris, bélicas, aparecen casos de necrofilia musical: «Beberemos en su cráneo/nos adornaremos con sus dientes/sus huesos usaremos como flauta/bailaremos al son de su piel estirada en un tambor...». Varias docenas más podríamos citar con diversos orígenes indios en la meseta andina, pero la mayor parte de ellas son poco conocidas.

En cuanto a los instrumentos autóctonos, hay que mencionar la gran variedad de flautas verticales: quena, pinquillo, senka tankara, las dobles flautas bolivianas mahalta, licu y chuli; las gigantescas sicus y bajones (llamada antara en Perú y rondador en Ecuador). Muy usado en Bolivia es el charango, guitarrilla hecha con el caparazón del armadillo y cinco cuerdas dobles. El charango es un instrumento copiado de la guitarra española, pues está comprobado que los indios no conocían ningún instrumento de cuerda. Con esta especie de mandolina se acompañan actualmente los huaynos y otros aires folklóricos del Altiplano.

Pero aparte de esta música, casi puramente india, existe otra igualmente popular en los tres países andinos más directamente influida por la española. La danza nacional ecuatoriana es el **sanjuanito**, de compás de dos por cuatro, parecida al huayno peruano. Existe un sanjuanito menos españolizante, el otavaleño, pero el más difundido es el criollo. Las velaciones son danzas-canción típicas de la Navidad, de gran colorido, coreográfica y tradición típicamente española, cuya música religioso-popular quedó muy inculcada en los pueblos colonizados.

En Bolivia tiene el carnaval cruceño, transformación del taquirari, y el **carnavalito**, con compás de seis por ocho y origen indio-español.

En Perú se considera baile nacional la **marinera**, que se acompaña con piano, cuatro guitarras y cajón. De la misma raíz que la zamba y la cueca, fue bautizada así por Abelardo Gamarra, «El Tunante», en 1879, en honor de la escuadra peruana después de su victoria sobre la chilena. Nacida del fandango y las tonadillas españolas, había recibido diversos nombres, entre ellos el de chilena, hasta que pasó a denominarse definitivamente marinera y convertirse en baile nacional. Es vivo, ondulante, muy atractivo. En algunas zonas costeras tiene como variante la **resbalosa**, en donde son más patentes los influjos de los zambos (mestizos de blanco y negro). La marinera ha sido un baile popular incluso en España, adonde la trajeron Amalia Molina y La Argentinita, a principios de siglo.

Parecida difusión tiene en Perú el vals criollo o limeño, adaptación del vienés y parecido a los otros ritmos del vals que

Betty Missiego.

Los Chalchaleros.

reinan en el continente (radova y jarabe en México, la dominicana mangulina, etcétera). Típico baile colonial y de clase acomodada, ha calado hondamente en el sentir del pueblo gracias a la labor de excelentes músicos y poetas populares, como Felipe Pinglo Alva (muerto en 1936), maestro en la composición de música criolla peruana, y Chabuca Granda, esa maravillosa compositora e intérprete, señora del vals limeño.

La música de Uruguay, el país más blanco

Uruguay es el país más «blanco» de Latinoamérica, con escaso influjo indio o negro. Su música es, pues, eminentemente blanca y su protagonista es el gaucho errante que cruza las llanuras con su guitarra a la espalda y canta amores perdidos, baladas y aventuras reales o ficticias, al modo de los vaqueros norteamericanos y los gauchos argentinos. La mayor parte del folklore uruguayo es muy parecido al de Argentina, con incrustaciones de temas de otros países cercanos.

La más personal de las formas musicales uruguayas es el **pericón**, antiguo baile circular de compás ternario que se cree desciende de la isa Canaria. Así escriben Raúl A. Buccino y Luis Benvenuto en «La música en Iberoamérica»: «Las danzas y canciones del Uruguay están tomadas de la riqueza del tesoro musical de España. Esta música se aclimató en las provincias del litoral del antiguo estado del Río de la Plata y dio nacimiento a la música popular del Uruguay y la Argentina. El triste, el cielito, el triunfo, la milonga, el tango, la vidala, el pericón y otros aires y danzas del Uruguay están íntimamente relacionados con los aires argentinos del mismo nombre. No obstante, esta afinidad no implica una completa identidad: para un oído atento, una inflexión característica distingue una canción uruguaya de su réplica argentina».

Aparte las danzas citadas, en Uruguay se ha bailado mucho la polca, una polca a medio camino entre la euroepa y la correntina (llamada chamamé), acompañada de acordeón.

También Paraguay tiene su propia polca, rápida, briosa, caracterizada por el «sincopado paraguayo». De hecho, los paraguayos han dado distintos nombres a su danza nacional, según las modas europeas. **Polca** y **galopa** (ambos originarios de Alemania) son los dos más corrientes. Galopera es la bailarina de galopa, con una botella equilibrada en la cabeza. Otra danza-canción paraguaya de origen europeo es el **montonero**, de la familia del minué-gavota, que en Uruguay se denomina el **nacional.** Es un baile cortés, casi de salón, con una parte lenta y otra rápida, ambas de compás de tres por cuatro. El santafé deriva de la contradanza y tiene una hermosa y compleja coreografía. En el Río de la Plata se denomina cielito. La palomita es una especie de polca.

Quedan muy pocos vestigios de la antigua música guaraní; se sabe que era melancólica por la pentatonía y que poseía escasa variedad de ritmos. Las actuales **guaranias** son creación del músico José Asunción Flores y del poeta Ortiz Guerrero; aunque de creación reciente, por su espíritu pueden considerarse como canciones folklóricas. Por otro lado, su inmensa difusión gracias a numerosos tríos hace que en medio mundo sea considerada música nacional de Paraguay. Estos tríos utilizan como instrumento esencial el arpa paraguaya, muy frecuente en todos los Andes.

Contrariamente a lo que ocurre en los países del Altiplano, en Chile quedan poco más, que vestigios de la música aborigen araucana. Todo el folklore vivo chileno es de origen español. De los araucanos, cuya música poseía cierta originalidad respecto a la de los incas (no era exclusivamente pentatónica), se conservan algunos instrumentos no usados y también diferentes a los conocidos. La lúgubre flauta trutruca hecha con una caña de tres metros de larga; el doble arco kunkulkawe, único en el mundo; la wada, una vaina de fruta llena de semillas, etcétera.

Los Indios Tabajaras.

Pero la inspiración y el origen histórico de la música chilena son netamente españoles. La **zamacueca,** que apareció en el país en 1824, al parecer procedente de Lima, es el aire más popular de Chile. Hasta mediados del pasado siglo se denominó zamba-cueca (o samba-cueca), lo que señala claramente su parentesco con otras danzas-canciones de países vecinos. De hecho, la misma música es llamada cueca, chilena, zamba y marinera, según los países. Aunque alguien, con el consabido afán nacionalista (que es sólo antiespañol) la considera de origen africano, parece que proviene de la malagueña y la seguidilla españolas fusionadas, a las que se adhirieron otros elementos diversos desde su difusión a partir de Perú. La zamacueca está siempre en modo mayor y en

compases típicamente españoles: seis por ocho y tres por cuatro, y pertenece a la larga serie de danzas picarescas (cueca viene del movimiento típico de la gallina clueca), muy populares en la Europa del siglo XVIII.

Aparte de esta danza-canción, en Chile son populares algunas otras, como el bailecito del Altiplano, de ritmo dolorido y acompañado por la quena, que se canta en el desierto chileno; el parabién, la parecicona, el esquinazo (canción de ronda entonada en una esquina), el cachimbo alegre de las zonas salineras, etcétera.

En Brasil se dan las mismas coordenadas que en los demás países latinoamericanos, con la diferencia de que el mayor influjo no es español, sino portugués, y que la aportación negra es mucho más fuerte. De una variedad y riqueza exuberante, es forzoso resumir esta música folklórica, casi toda perfectamente viva. Mientras el ritmo suele ser africano, la melodía es casi siempre europea.

La **modinha** y la **toada** son las de más clara estirpe europea. Pero las más populares son de origen africano. El **batuque** o batucada es la más expresiva. Se baila en círculo, acompañada de todo tipo de instrumentos de percusión. La **congada** tiene un remoto origen religioso. El **coco** se parece mucho al batuque. El jongo tiene una síncopa muy violenta, y la voz se acompaña tan sólo de tambores. El **samba** se diferencia si se baila en el campo o en la ciudad (samba carioca); el samba-canção es una especie de serenata nostálgica **(Brasil).** Las tres características generales al samba son: compás binario, modo mayor y tiempo vivo. En el maxixe (machicha brasileña) intervienen el batuque, la polca y la habanera. La marcha es un aire típicamente carnavalesco, de brillante coreografía. El lundú proviene, como tantas otras músicas afrobrasileñas, de Angola. El maracatú, como la congada, proviene de los cortejos de esclavos en sus ceremonias para coronar a reyes negros.

Aparte de estas danzas, existen en Brasil muchas otras igualmente de origen negro, pero más enraizadas en los ritos fetichistas, sobre todo en la **macumba.** Así aparecen el catereré, la embolada, el cururú, el xangó, candomblé, catarimbo, etcétera. Y las de folklore católico: pastorais, reisados (de Reyes), chegancas, etcétera.

Entre los instrumentos típicos de Brasil, aparte la inmensa variedad de los de percusión, figuran las adaptaciones de los europeos: viola (guitarra), cavaquinha (mandolín), rebeca (violín).

El gran folklore argentino

Si la mayor parte de los folklores latinoamericanos no han recibido la difusión que merecen, debido muchas veces a la incuria de quienes deberían divulgarlo y, sobre todo, al raquitismo de las compañías discográficas autóctonas (unido a la voluntad de las compañías internacionales, más interesadas en producir otro tipo de música mucho más popular), el argentino, como el mexicano, se ha salvado parcialmente de esta situación. También, como en México y en otros países, el folklore está vivo, se regenera constantemente gracias a numerosos y auténticos artistas, que crean a partir de tradiciones más o menos viejas, pero en todo caso fundamentalmente populares.

Por lo demás, Argentina es un país de portentosa riqueza folklórica, riqueza que no hace violencia a la industrialización y sensibilidad de un país moderno, sino que al contrario, convive con ellas, las vivifica. Esta doble faceta ha permitido que los viejos aires nacionales hayan saltado todas las fronteras y hayan entrado incluso en los dominios del «pop». Hay cantores folklóricos argentinos tan populares, incluso fuera de su patria, como los más ilustres representantes del «pop». Populares y prestigiosos. Nombres como Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos, Los Chalchaleros, Cafrune, los Hermanos Abalos y tantos otros alcanzan altas cotizaciones en todos los mundos del espectáculo, y sus discos

Atahualpa Yupanqui.

Introducción a un tema apasionante, vivo
y de incidencia constante en nuestra vida, mal comprendida
por unos, peor interpretada por otros
y admitido con reservas por los más, sin tener en cuenta
que nuestras realizaciones (en este caso la música) son frutos
de la sociedad que las ha creado
y representación viva de la misma para bien
(léase Víctor Jara, Pete Seeger, Woody Guthrie, Voces Ceibes)
o para... (Camilo Sesto, Julio Iglesias, Raphael
y demás asiduos a los hits).

AKAL EDITOR